

Os “Quadros historicos da guerra do Paraguay”: editoração, produção e circulação

Álvaro Saluan da Cunha*

Resumo

Ao final da Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870), surgiram diversas produções para celebrar os feitos brasileiros em batalha. Assim, o mercado editorial buscava lucrar com o momento. Nesse contexto, o artigo explicará aspectos relacionados à editoração e à circulação da coleção “Quadros historicos da guerra do Paraguay”, criada no pós-guerra, com o objetivo de registrar os feitos brasileiros. Lançada inicialmente em fascículos e posteriormente em álbuns, foi dividida em nove partes, sendo estas constituídas de litogravura e texto. As estampas foram baseadas em desenhos de Victor Meirelles, Pedro Américo e Edoardo De Martino. Já os textos, que narravam detalhes da guerra, foram escritos por diversos intelectuais do período, entre eles Pinheiro Guimarães e Félix Ferreira. Boa parte da aquisição da coleção foi feita pelos Ministérios, que circularam o material internamente e internacionalmente, enviando para diversas legações, utilizando-se dessa linguagem para buscar fixar uma possível identidade nacional e seu discurso civilizador.

Palavras-chave: Guerra da Tríplice Aliança, imprensa ilustrada, litografias, século XIX

* Doutorando, pesquisa a produção iconográfica da Guerra da Tríplice Aliança, orientado por Maraliz de Castro Vieira Christo, História, Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), e-mail: asaluan@hotmail.com.

Introdução

Os estudos recentes sobre a cultura visual, sobretudo os elaborados a partir da década de 1990, são de extrema importância para a expansão do conhecimento sobre a iconografia brasileira do século XIX¹. E essa produção é extremamente ligada à temática da nação, cuja importância reside na forma com a qual o Império buscava forjar a sua história e identidade, sobretudo por meio das artes, em especial as pinturas e as gravuras. As litografias na segunda metade do XIX, estavam no auge de sua reprodutibilidade técnica graças aos avanços técnicos nas prensas e a veiculação delas por meio de livreiros e vários periódicos. Assim, revolucionava-se a cultura visual, uma importante chave para se compreender os anseios do Império e seus ideais ante a população e o mundo.

As estampas, responsáveis por expandir o raio de circulação das imagens como nunca antes visto, contavam com uma circulação muito superior às pinturas, por meio de técnicas como a litografia e a xilografia, que desritualizavam as obras de arte de seus meios de circulação limitados, como bem frisa Walter Benjamin em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”². Essa mudança fez com que o objetivo de propagar discursos que formavam projetos políticos de poder fosse ampliado de uma forma revolucionária. Seja por meio da imprensa ilustrada ou pelas gravuras e coleções elaboradas, o objetivo ia além da celebração do êxito da Tríplice Aliança ante o Paraguai. Nessas produções criava-se uma visão dualizada, onde o Brasil se colocava ante o mundo como um país dito “civilizado” que havia vencido a “barbárie” paraguaia, observada por boa parte dos brasileiros – e a própria imprensa – como índios selvagens, bestas. Essas produções também tinham outro objetivo: o de unir o povo em torno de uma identidade nacional, que também se beneficiou da estética da guerra para tal feito, retornando à questão do *grand goût* herdado pelas pinturas históricas francesas.

Este artigo baseia-se em parte da dissertação de mestrado intitulada *As litografias da coleção “Quadros históricos da guerra do Paraguay” na*

¹ Paulo Knauss e Marize Malta (org.), *Revistas Ilustradas: Modos de ler e ver no Segundo Reinado*, Rio de Janeiro, Mauad/FAPERJ, 2011.

² Walter Benjamin, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, in Tadeu Capistrano (org.), *Benjamin e a Obra de Arte: Técnica, Imagem e Percepção*, Rio de Janeiro, Contraponto, 2012.

*década de 1870: projeto editorial e imagens*³, que aborda com maior profundidade a trajetória dessa coleção de litogravuras e textos, costurando informações que vão desde as primeiras ideias divulgadas na imprensa até o objeto final, presente na Biblioteca Nacional, no Museu Histórico Nacional e no Arquivo Geral da Cidade, todos situados na cidade do Rio de Janeiro.

Este artigo, que resume e acrescenta novos dados encontrados aos já elencados na dissertação, aproxima-se de diferentes formas dos três eixos propostos pelo dossiê, aproximando a coleção do cenário ilustrado da segunda metade do XIX e, conseqüentemente, os assuntos políticos, culturais e sociais do momento. Aqui, será possível acompanhar, além das ideias de editoração, a participação do Império brasileiro na aquisição e circulação de um grande número de fascículos, sendo talvez o principal comprador e, portanto, o maior financiador. Esse papel da Coroa como incentivadora da produção artística, sobretudo sobre a guerra, é bastante conhecido, principalmente no que tange à pintura histórica, cuja maior parte era diretamente encomendada ou comprada pelas armas brasileiras ou outros órgãos ligados ao Império, subentendendo-se o grande interesse em investir na imagem vitoriosa da monarquia, ao se buscar criar uma identidade nacional a partir da guerra e suas representações. Diversos estudos como as teses de Jorge Coli⁴ e Joaquim Marçal de Andrade⁵ tratam melhor dessas representações tanto na pintura histórica, quanto na imprensa ilustrada do período.

Ansiava-se assim por seguir uma espécie de trajetória semelhante à observada na cultura visual francesa, com a produção, circulação, ensino e rituais semelhantes aos aplicados no período das guerras napoleônicas, algo presente no ensino vigente na Academia Imperial de Belas Artes, diretamente influenciada pelos artistas franceses na

³ Álvaro Saluan da Cunha, *As litografias da coleção “Quadros históricos da guerra do Paraguai” na década de 1870: projeto editorial e imagens*, Dissertação de mestrado, Juiz de Fora, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2019.

⁴ Jorge Coli, *A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*, Tese de Livre-Docência, Campinas, UNICAMP, 1994.

⁵ Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, *A Semana Ilustrada e a guerra contra o Paraguai: primórdios da fotorreportagem no Brasil*, Rio de Janeiro, Tese de doutorado, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

comumente conhecida Missão Artística Francesa⁶ e seus artistas, em 1816. Assim, por meio de diversos suportes, o Brasil buscava a sua inserção no rol dos Estados nacionais ditos “civilizados”. A respeito dessa dicotomia “civilização *versus* barbárie”, Arnaldo Lucas Pires Júnior explicita que ao longo da guerra, tais termos foram duramente utilizados pelas nações envolvidas: “ambas consideravam que suas ações as colocavam no caminho certo em direção à civilização e ao progresso, simbolizado, nesse contexto, principalmente pelas nações europeias⁷”. Percebe-se novamente a inserção de modelos de conceitos europeus no cotidiano sul-americano, em busca da criação de suas respectivas identidades. Ao apresentar a “barbárie” inimiga, justificava-se a ação militar. Mais do que isso, a própria coleção estudada e a imprensa ilustrada formavam parte constituinte da memória do conflito e das visões de ambas as nações, que construíam seu “eu” e seu “outro”.

Os “Quadros históricos da guerra do Paraguay”

Com a modernização da Corte brasileira e o fluxo cada vez maior de profissionais liberais, em grande parte estrangeiros, é possível perceber um maior investimento nas artes e ofícios, enfatizando-se aqui o cenário ilustrado por meio das pinturas encomendadas pelo Império e o grande volume de gravuras produzidas sobre a guerra⁸. Assim, representações ilustradas fixavam-se nas páginas dos periódicos e no interesse popular – ainda que limitado –, despertando o interesse e o consumo de forma gradativa, constituindo em um novo e promissor mercado. Essa mudança na forma com a qual eram tratadas as imagens permitiu uma maior difusão dos trabalhos de muitos pintores, fossem eles consagrados ou jovens aspirantes às artes e ofícios, que já enfrentavam inúmeras limitações de exposição e circulação de suas obras até mesmo na Corte.

⁶ Letícia Squeff problematiza esse nome, e utiliza o termo “Colônia Lebreton”. Ver mais em: Letícia Squeff, “Revendendo a Missão Francesa: a Missão Artística de 1816, de Afonso D’Escragnonne Taunay”, *Atas do I Encontro de História da Arte*, n°1, 2005, p. 563-570.

⁷ Arnaldo Lucas Pires Júnior, “Guerra do Paraguai: uma barbárie pela civilização”, *Revista Estudos Políticos*, vol. 8, n° 1, 2015, p. 94-116.

⁸ Marco Morel e Mariana Monteiro de Barros, *Palavra, imagem e poder: o surgimento da imprensa no Brasil do século XIX*, Rio de Janeiro, DP&A, 2003, p. 64-75.

Ao longo da pesquisa foi possível perceber que as Exposições Gerais de Belas Artes e as Exposições Nacionais tinham um público considerável⁹, mas, ainda assim, contavam com um alcance deveras limitado, sendo ainda a obra de arte muito ritualizada. A investigação também mostrou que a expansão das imagens apresentadas nos periódicos acabava justamente por aumentar essa visibilidade junto a um número maior de espectadores. Na segunda metade do oitocentos, a imprensa da Corte era cada vez mais ligada ao cotidiano popular, que destacava os costumes dos letrados pertencentes às classes superiores, em uma relação extremamente verticalizada. O movimentado porto carioca era usado para a circulação de matérias-primas, periódicos, gravuras e até mesmo pedras litográficas nacionais e internacionais, movimentando ainda mais o ambiente intelectual ilustrado da efervescente capital do Império¹⁰.

Essa série de informações que chegavam à Corte também levavam para além-mar litografias e outros objetos produzidos no Brasil, expandindo a nível internacional a circulação de materiais brasileiros. E isso seria prontamente apropriado pela Coroa em sua busca por reconhecimento internacional, indo ao contrário do que era praticado até 28 de agosto de 1821. Nesse período, a censura prévia cairia e finalmente a imprensa brasileira tomaria suas formas, tendo certa latência ao ser comparada com o restante do mundo. É interessante notar que no período joanino e até mesmo na Colônia, os censores sabiam do poder dos impressos em fomentar possíveis revoltas e revoluções.

Durante a Guerra da Tríplice Aliança os periódicos ilustrados obtiveram grande êxito, modificando os modos de ver da época com a representação de cenas do conflito nas páginas dos jornais, revolucionando a forma com a qual as notícias e imagens eram consumidas, indo além das narrativas textuais. Ao fim da guerra, coleções e álbuns como os “Quadros históricos da guerra do Paraguai” foram editorados com o intuito de celebrar e rememorar os êxitos brasileiros no campo de batalha, objetivando criar um discurso unificador da nação, exaltando os principais personagens e momentos por meio das imagens e textos, que descreviam com um desejo memorialístico os fatos ocorridos em cada

⁹ Ana Maria Tavares Cavalcanti, “A Relação entre o público e a arte nas Exposições Gerais da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX”, *Anais do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, n° 23, 2003, p. 1-11.

¹⁰ Laurence Hallewell, *O Livro no Brasil: Sua História*, São Paulo, Edusp, 2017.

evento que buscavam narrar.

Através de uma minuciosa análise das fontes primárias, acompanhada da leitura de uma vasta bibliografia relacionada à imprensa e as sociabilidades do século XIX, foi possível mapear e compreender a circulação da coleção na Corte, em outras províncias e até mesmo além-mar. Os fascículos da coleção podiam ser encontrados nas páginas dos periódicos, em anúncios que continham informações sobre o material, bem como os endereços onde poderiam ser adquiridos. Era possível comprar os fascículos completos, com as respectivas páginas textuais e estampa, ou apenas as litografias, de forma avulsa. Posteriormente, foi possível descobrir a venda de encadernações completas, com oito ou nove gravuras e seus respectivos textos.

A produção é posterior ao conflito, sendo algumas delas datadas entre os anos de 1871 e 1874. Todavia, não é possível precisar as datas de todos os fascículos, restando apenas alguns anúncios que indicam ao menos o ano de circulação de alguns deles. Essa imprecisão, consequência da ausência de informações do período é algo bastante comum na imprensa do século XIX.

Vale ressaltar brevemente que nesse período, como mostra André Toral¹¹ em artigo, as fotografias mostravam a guerra e seus horrores, ao contrário das glórias que as pinturas e gravuras presentes na coleção se propunham, manipulando assim os discursos e consequentemente a opinião pública. Nesse sentido, é interessante pensar no esforço do Império em fomentar financeiramente tal coleção para se contrapor a essas violentas fotografias do conflito, sendo a imagem também um espaço de disputa.

Através do cruzamento dos dados obtidos nos próprios fascículos, em anúncios e catálogos da época, foi possível criar o quadro abaixo, que segue a ordem da coleção, apresentando diversas informações¹²:

¹¹ André Toral, “Entre retratos e cadáveres: a fotografia na Guerra do Paraguai”, *Revista Brasileira de História*, vol. 19, n° 38, 1999.

¹² Ordem e nomes baseados nos dados cruzados disponíveis no Arquivo Geral do Rio de Janeiro, no catálogo da *Exposição de História do Brasil*, de 1881, e no jornal *Monitor Campista*, n° 282, 15 de julho de 1882, p. 3. Isso não necessariamente define que todas as possíveis reproduções sejam feitas pelas mesmas oficinas litográficas, algo que será analisado ao longo da dissertação.

Quadro 1: Os Quadros históricos da guerra do Paraguay

Nº	Título da litografia	Baseada em óleo de	Desenhista	Litógrafo	Título do texto	Escritor
Intro	sem litografia	-	-	-	Introdução	Cesar Muzzio ¹³
1	Combate naval do Riachuelo	-	Ângelo Agostini	Alf. Martinet	O combate naval do Riachuelo	*
2	A Rendição de Uruguayana	Pedro Américo	Ângelo Agostini	J. Reis Lit. / Souza Lobo	A Rendição de Uruguayana	A. E. Zaluar
3	O ataque da ilha da Redempção	Pedro Américo	-	J. Vitorino Lit. / A. de Pinho	O ataque da ilha do Cabrita ou da Redempção	Cel. Pinheiro Guimarães
4	Assalto e ocupação de Curuzu	Victor Meirelles	-	Huascar, editada por Figaro	A passagem do Curusú	Ferreira de Menezes
5	A passagem de Humaitá	Victor Meirelles	-	Souza Lobo	A passagem de Humaitá	Felix Ferreira
6	Passagem do Curuzu	Eduardo De Martino	R. Pontremoli	Alf. Martinet	A tomada de Curuzú	Felix Ferreira
7	O reconhecimento de Humaitá	Eduardo De Martino	R. Pontremoli	-	O Reconhecimento do Humaitá	Ferreira de Menezes
8	O Passo da Pátria	Victor Meirelles	-	-	A passagem do Passo da Pátria	Cel. Pinheiro Guimarães
9	Ataque e tomada do Estabelecimento	Eduardo De Martino	R. Pontremoli	-	Tomada do forte do Estabelecimento	Felix Ferreira

¹³ De acordo com alguns anúncios em periódicos que serão mostrados a seguir, a *Introdução* era vendida com o primeiro fascículo do *Combate naval do Riachuelo*. É possível que a autoria do texto também seja de Cesar Muzzio.

Processo editorial

No dia 28 de janeiro de 1871, o *Jornal da Tarde* trazia em trecho diversas informações importantes, incluindo o nome dos editores. Além disso, tratava de alguns dos desejos iniciais dos envolvidos em relação à criação da coleção e os objetivos possíveis, que mudaram, como é possível perceber no Quadro 1. Na seção “Gazetilha”, o anúncio citava:

[...] Nada mais justo do que procurar qualquer paiz commemorar as suas glorias, transmittindo aos vindouros perduraveis monumentos que as attemem. Tão heroicas e brilhantes foram as acções praticadas na ultima campanha pelos brasileiros, que estes não poderão negar o seu apoio a todo aquelle que procurar transmittil-as á posteridade. Os **Srs. A. de Almeida & C.**, propoem-se historiar aquelles feitos gloriosos em uma publicação de que são editores, **e que constará de vinte e quatro quadros, dos quaes** o texto ou a parte litteraria está commettida a hábeis e delicadas pennas e **as gravuras ao habilissimo e bem conhecido lapis do distincto artista, o Sr. Angelo Agoutini.** Os quadros historicos da guerra do Paraguay serão inaugurados com o brilhante e heroico feito da batalha do Riachuelo.¹⁴

Os editores da coleção, A. de Almeida & C., respectivamente Antônio Pedro Marques de Almeida e Augusto de Castro, também eram ligados ao periódico ilustrado *A Vida Fluminense*¹⁵, sendo nomes conhecidos do cenário letrado do período. Posteriormente, outro membro entraria nessa sociedade: o desenhista citado no anúncio, Angelo Agostini, enteado de Antônio de Almeida. *A Vida Fluminense Oficina Litográfica* era diretamente relacionado aos três personagens citados, propriedade da sociedade Almeida, Castro & Angelo.

O *Diário do Rio de Janeiro* do dia 6 de fevereiro de 1871¹⁶, em sua seção “Noticiário”, noticiava que Almeida e Castro estiveram presentes

¹⁴ *Jornal da Tarde*, Rio de Janeiro, n° 24, 28 de janeiro de 1871, p. 2 (grifos nossos).

¹⁵ De acordo com Augusto, no período de 1868 a 1875, a redação da revista ocupou, respectivamente, os sobrados de números 59, 52 e 50 da tradicional Rua do Ouvidor, na região central do Rio de Janeiro. Ver mais em: José Carlos Augusto, “A Vida Fluminense, ‘folha joco-séria-illustrada’ (1868-1875)”, *Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, n° 32, 2009, p. 2.

¹⁶ *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n° 37, 06 de fevereiro de 1871, p. 1.

na cerimônia de cumprimentos ao imperador D. Pedro II, citando-os apenas como os “editores dos *Quadros históricos da guerra do Paraguay*”. Esse encontro se repetiria, em outubro do mesmo ano¹⁷. Tal contato direto com o Imperador leva a crer em uma possível influência oficial na criação da coleção, aspecto que acaba ficando mais explícito ao se perceber os altos valores gastos pelos Ministérios nas aquisições de fascículos, além da amplitude da circulação por meio oficial, que também era registrada em alguns periódicos.

No dia 8 de fevereiro do mesmo ano, o *Jornal da Tarde* novamente abordava a coleção, agora em uma parte voltada a anúncios de produtos na última página, dando ainda mais detalhes do que poderia ser esperado:

Todas as nações do mundo civilizado procuram recolher zelosamente os factos que as elevam na consideração universal, e tratam de colligir de um modo duradouro as glorias das contendidas em que foram vencedoras. **Conservar para a posteridade a memoria dos grandes feitos do nosso tempo é dever que a historia nos impõe**, e tarefa que o patriotismo reclama. O Brazil não podia esquivar-se a esse empenho de honra. [...] **é dever commemorar pela penna do historiographo e pelo lapis do desenhista**. Reunidos, como se acham, os elementos e dados precisos para levar á pratica semelhante projecto, não recuarão os editores desta obra diante de quaesquer obstaculos. **A obra constará de 24 quadros** (para assumpto dos quaes serão escolhidos os principaes feitos do exercito e marinha brasileira) **divididos em duas series de 12 quadros cada uma**. O desenho, que desde já **podemos garantir ser feito com a maior verdade historica, e correção artistica, achase a cargo do Sr. Angelo Agostini; e uma narração historica, devida á penna de um dos homens mais habilitados a tratar tal assumpto, acompanhará cada quadro**. Os editores podem, portanto, de antemão assegurar que o trabalho litterario e artistico será digno do assumpto: e esta convicção lhe dá afouteza para solicitar a coadjuvação publica, e o au (ilegível) dos espiritos patrioticos para empreza tão brasileira. **Publicar-se-ha um fascicolo mensalmente que será distribuido pelos Srs. assignantes, sem que um só**

¹⁷ *Diario do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n° 295, 25 de outubro de 1871, p. 1.

exemplar seja exposto á venda avulsa. A assignatura da primeira serie (12 quadros com texto respectivo, tudo impresso sob magnifico papel de folio maximo) custará 50\$ – (sendo 20\$ pagos logo que entre para prélo o primeiro fascicolo, e 30\$ após a entrega do sexto). O glorioso combate naval de RIACHUELO inaugurará os QUADROS HISTÓRICOS DA GUERRA DO PARAGUAY. – Os editores A. de Almeida & C. Assigna-se na rua do Ouvidor n. 52, sobrado.¹⁸

Nesse trecho, os desejos dos editores ficam mais explícitos, buscando conservar a memória dos feitos ocorridos durante a guerra por meio da “pena do historiógrafo e o lápis do desenhista”. Repete-se a informação dos 24 quadros, divididos entre Marinha e Exército, que não são concretizados, como citado anteriormente, e os desenhos sob os cuidados de Agostini, que muito provavelmente fariam parte de apenas duas estampas. Além disso, os editores prometem entregar as narrativas textuais na mão de “um dos homens mais habilitados a tratar tal assunto”, algo que também não é concretizado, estando a pena na mão de variados personagens, sendo quase todos eles bacharéis, com exceção de Félix Ferreira, algo que foi mapeado ao longo da pesquisa de dissertação, a partir de dados encontrados no *Diccionario Bibliographico Brasileiro*, de Sacramento Blake¹⁹. É possível também analisar a forma de compra e os valores exigidos; o tamanho do material, em folio máximo²⁰; o fascículo inicial e o endereço dos editores, onde a compra poderia ser efetivada.

A aquisição, inicialmente feita por assinatura, paga em dois momentos distintos, não foi levada adiante, como alguns anúncios posteriores dão a entender, onde apenas um fascículo é ofertado. É interessante pensar essa alteração por conta das necessidades dos editores e artistas envolvidos, que precisavam dos valores para dar

¹⁸ *Diario do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n° 33, 08 de fevereiro de 1871, p. 4 (endereço d’A Vida Fluminense, grifos nossos)

¹⁹ Augusto Victorino Alves Sacramento Blake, *Diccionario bibliographico brasileiro*, Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1883.

²⁰ Em uma explicação simples, folio máximo era o tamanho com o qual o papel era fabricado. Esse formato poderia ser dobrado várias vezes, rendendo publicações de menor tamanho. No caso da coleção, a folha era usada sem nenhuma dobra, tendo o tamanho semelhante ao de alguns jornais atuais.

prosseguimento aos trabalhos, importando apenas vender. Essa ideia pode ter sido inicialmente aplicada para que a coleção não sofresse com problemas financeiros e, conseqüentemente atrasos, que provavelmente ocorreram entre um fascículo e outro. Todos os anúncios posteriores e catálogos remetentes à coleção acabaram por abordar apenas os nove episódios tratados no Quadro 1, que mesclam as duas armas, sem necessariamente seguir uma ordem cronológica dos eventos.

Ainda sobre os desenhos, que eram anunciados sob os cuidados de Angelo Agostini, foi possível encontrar variações. Ao decorrer da pesquisa, foi possível observar nas descrições dos fascículos encontrados e das gravuras avulsas, o aparecimento de outros impressores e desenhistas. Um exemplo é o caso dos três exemplares encontrados referentes à *Rendição de Uruguayana*, baseada em óleo de Pedro Américo: um como sendo de autoria da *Vida Fluminense*, desenhada por Agostini e impresso por Alf. Martinet; outro com proporções aproximadas da primeira, porém com traços menos elaborados, invertida e impressa por Souza Lobo, sem desenhista citado; e a última em tamanho menor e traços mais grossos, pouco nítidos e sendo bem menos detalhados que os demais, feita por Campbell & Co. Lith.. Dos três exemplares, nota-se a grande diferença na qualidade do primeiro desenho, evidenciando-se os traços feitos por Agostini, com muito mais nitidez e precisão nas formas e na profundidade, ao se comparar com as demais gravuras, que podem facilmente ser reproduções da tradução de Agostini, e não da obra original. Esse caso se repete em outras litografias, que podem ser encontradas em nome de outros litógrafos e desenhistas.

Na encadernação encontrada no Museu Histórico Nacional, foi possível perceber a ausência da litografia referente ao episódio do *Combate naval do Riachuelo* (destoando do que anunciara o número 24 do *Jornal da Tarde*) e algumas diferenças na formatação dos textos, como as fontes do cabeçalho. Ao que parece, não seguiam um padrão, consistindo em mais um aspecto que leva a crer na hipótese de uma possível reedição ou até mesmo a impressão por outras oficinas. Todavia, as fontes processadas não definem com tanta clareza essa questão, deixando no ar a hipótese de que essa coleção ou ao menos suas gravuras tenham sido feitas por outros personagens.

A circulação da coleção: a propagação de uma imagem dita civilizada

A divulgação da coleção e suas litografias e textos ia além da questão estética ou informativa. Era um meio de propagandear o êxito brasileiro para províncias distantes e até mesmo para outros países, por meio das legações diplomáticas, algo que foi mapeado através de diversos periódicos e documentos do Império. Não obstante, ocorreu em um período em que havia a implementação de uma industrialização em curso no Brasil, com a melhoria nas condições de transporte da época. Para se ter uma dimensão, era possível fazer a travessia do oceano Atlântico, a bordo dos navios a vapor, em menos de um mês, circulando de forma cada vez mais hábil diversas informações, matérias-primas e periódicos entre o Velho e o Novo Mundo²¹.

Por meio das pinturas históricas, financiadas em grande parte pelo Estado, observava-se um projeto promissor de criar as histórias das guerras nacionais e de se forjar uma identidade nacional. E aqui vale ressaltar a propaganda civilizadora feita por nomes como Pedro Américo e Victor Meirelles. Ambos nomes eram conhecidos internacionalmente, sobretudo por elaborarem seus óleos em ateliês na Europa. Com isso, pinturas como o *Combate naval do Riachuelo*²² e a *Batalha do Avañy*²³, ambas expostas e feitas em território estrangeiro, foram apreciadas por diversas figuras importantes do cenário europeu, enfatizando-se príncipes, nobres e outros artistas, algo que levava a imagem de uma civilidade brasileira por meio das artes como nunca antes havia acontecido.

As gravuras também entravam nessa questão civilizatória, como foi possível perceber ao longo da pesquisa, elevando exponencialmente esse poder de alcance de pinturas e esboços e, conseqüentemente, das narrativas que se encontravam por trás delas. Expandiam-se então a circulação das ideias dessas matrizes a partir das gravuras de tradução, em um tamanho muito menor e mais acessível do que as telas

²¹ Joaquim da Costa Leite, “O transporte de emigrantes: da vela ao vapor na rota do Brasil, 1851-1914”, *Análise Social*, vol. 26, 1991, p. 741-752.

²² Ângelo Proença Rosa, Donato Mello Júnior e Elza Ramos Peixoto, *Victor Meirelles de Lima: 1832-1903*, Rio de Janeiro, Pinakothek, 1982, p. 78.

²³ José Manuel Cardoso Oliveira, *Pedro Américo: sua vida e suas obras*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1943, p. 96.

monumentais, sendo reduzidas ao tamanho de uma folha de jornal. Facilitava-se assim a chegada do material – e as ideias intrínsecas neles – a locais distantes. E o Império sabia muito bem do potencial dessas imagens e textos.

Um registro presente nos *Cadernos do Centro de História e Documentação Diplomática*, relata, em uma circular assinada no ano de 1872, a seguinte informação:

Circular²⁴ de 13/11/1872. Índice: “Oferece um exemplar do fascículo sobre a guerra do Paraguai”. Para as legações de Bolívia, da Santa Sé, de França, da República Argentina, da Rússia e da Áustria. Em 13 de novembro de 1872.

O ministro dos Negócios Estrangeiros faz seus atenciosos cumprimentos ao sr. ... **e oferece-lhe o 1º e 2º fascículo[s] da obra intitulada Quadros históricos da Guerra do Paraguai.** Manoel Francisco Correia.²⁵

A partir desse trecho, descobre-se que os fascículos da coleção também circularam de forma oficial pelo meio diplomático, sendo entregues a legações de diversos países. A isso, pode-se observar uma possibilidade de propaganda da modernização e do conseqüente avanço nacional a partir dos êxitos da guerra, tal como também foi feito no período napoleônico. Essa difusão era parte constituinte de um processo de engrandecimento da imagem da nação²⁶ enquanto “civilizada” em âmbito internacional, tanto na divulgação das vitórias bélicas, quanto na produção artística de um país que era visto pelos estrangeiros como “em construção”, o que não deixa de ser verídico. Naquele momento, mais do que a identidade nacional, as próprias fronteiras geográficas eram definidas. E nesse esforço por meio das artes, dando continuidade à questão civilizatória que havia sido desenvolvida no período joanino, por meio da já referida vinda dos artistas franceses, os discursos tomaram forma e se espalharam gradativamente pela cultura visual ocidental.

²⁴ Segundo uma nota do editor, na mesma data foi enviada circular remetendo o segundo fascículo às legações da Prússia, América, Grã-Bretanha, Portugal, Espanha e Itália.

²⁵ *Cadernos do CHDD / Fundação Alexandre de Gusmão*, Centro de História e Documentação Diplomática, Ano 3, n°5, Brasília, A Fundação, 2004, p. 32 (grifos nosso).

²⁶ Sobre a ideia de nação, ver mais em José Murilo de Carvalho, *Nação e Cidadania no Império: novos horizontes*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2007.

Além do envio para legações e o provável comércio internacional, vale ressaltar que diversos fascículos foram adquiridos por ministérios do Império e enviados para outras províncias, através de ofícios de requerimento ou como prêmios. O papel político e pedagógico dessa crescente circulação de imagens era exercido na consolidação de uma ideia de monarquia vitoriosa, em busca de criar um discurso único capaz estabelecer uma identidade nacional sólida com a utilização dos episódios que exaltavam as glórias brasileiras em batalhas. Algumas destas compras foram divulgadas nos *Balanços da Receita e Despesa do Império*, cobrindo os gastos entre os anos de 1872 a 1881, que somavam o montante de 15:000\$000²⁷.

Estes dados são elucidativos e representam o esforço dos ministérios para a divulgação e circulação da coleção. Mesmo sendo editada em âmbito privado, vale considerar que, assim como o financiamento da pintura histórica era diretamente ligado ao Império e às forças armadas, pode-se perceber aqui, de forma considerável, o empenho de alguns ministérios em adquirir o material. Seja para enviá-los para outras províncias requisitantes, por conta própria ou como forma de premiação em alguns concursos de instrução primária e secundária, o Estado foi fundamental na circulação dessa coleção.

Porém, é necessário ressaltar que isso não significa que os periódicos e coleções fossem diretamente controlados pela Coroa, mesmo que os interesses convirjam. Provavelmente a elaboração desse material foi feita por meio desses interesses. Como foi possível ver anteriormente, o Imperador conhecia os editores, algo que pode ter ligação com o projeto final. Isso fica ainda mais explícito ao se observar o montante total gasto por meio das aquisições oficiais.

O que se busca enfatizar aqui é que não havia uma manipulação total do Estado, mas talvez um jogo político e mercadológico que atendesse os anseios do Império e do setor privado. No Paraguai, isso ocorreu de forma distinta, onde a imprensa passava por controle mais rígido e era diretamente financiada pelo Estado, que comandava e

²⁷ Valores somados encontrados nos balanços de receitas e despesas do Império, presentes na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. *Balanços da Receita e Despesa do Império*, Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1875-1883.

custeava boa parte da produção. De acordo com Toral²⁸, o Estado paraguaio manipulava a opinião pública e também auxiliava no aumento do moral das tropas paraguaias que recebiam e ouviam as notícias no *front*, algo que denota também interesses convergentes, mas aplicados de forma muito mais severa.

Conclusão

A partir dessa coleção, é possível perceber a significativa circulação de periódicos e gravuras pelas províncias e em outras nações. Ao que tudo leva a crer, essa civilidade vendida pelo Império ao exterior tinha o objetivo primordial de alinhar o país com as tendências internacionais. As guerras sempre foram momentos de afirmação dos países, de reorganização geopolítica dos continentes e, mais do que isso, veículo de propaganda das nações, que se impunham além das armas. Isso fica muito explícito nos debates do século XIX, sobre a dicotomia civilização *versus* barbárie, uma herança que ainda insiste em bater à porta dos países subdesenvolvidos e que passaram pela destruição das colonizações. Vale ressaltar que ambas palavras são comumente utilizadas nos textos da coleção, algo que reforça essa ideia.

Os impressos possibilitavam o alinhamento político-cultural da classe dominante, com a abertura para o debate sobre diversas temáticas e a formação de narrativas em prol da sensibilização da opinião pública nacional e internacional. Esse espaço social de grande relevância, mesmo que ainda em um primeiro momento restrito a um público letrado, comunicava-se com uma grande parcela da população brasileira e era responsável por forjar o sentimento nacional.

A partir das análises realizadas sobre os planos de elaboração divulgados em e no que foi feito no material final, foi possível constatar algumas questões. A mais importante delas foi o desejo de se criar um forte simbolismo em suas páginas, chegando ao outro lado do oceano. Com isso, buscava-se explicitar a caminhada civilizatória do Império brasileiro, um território além-mar que se

²⁸ André Amaral Toral, *Imagens em desordem: a iconografia da guerra do Paraguai (1864-1870)*, São Paulo, Humanitas FFLCH USP, 2001, p. 216.

espelhava nos ideais europeus para se introduzir no concerto das grandes nações mundiais.

As imagens produzidas no segundo Reinado brasileiro e até mesmo internacionalmente, por meio de informações e desenhos enviados – como o caso de Paranhos Júnior²⁹, que esteve diretamente envolvido nas relações diplomáticas da guerra e também era correspondente da *Semana Illustrada* e do periódico francês *L'Illustration* – também devem ser consideradas como elementos de construção de um discurso de nação, em que o contexto de guerra se via como um momento ideal para forjar uma identidade nacional de um povo vitorioso para o exterior e para a sua própria população. Como afirma Schlichta³⁰, assim como a fotografia, os métodos de criação de gravuras, encontram-se plenamente relacionados ao processo de construção do Império.

Longe de esgotar todas as possibilidades de estudos sobre essa temática, o artigo teve como proposta, além de contar um pouco da trajetória editorial, explicitar a breve abordagem sobre como se deu a circulação do material, tratando um pouco mais da distribuição internacional a partir da coleção de “Quadros históricos da guerra do Paraguay”, uma fonte recentemente descoberta.

²⁹ José Maria da Silva Paranhos Júnior, o Barão do Rio Branco (1845-1912), foi um advogado, geógrafo, professor, jornalista e historiador brasileiro. Sua trajetória é mais conhecida como diplomata, sendo ele o patrono da diplomacia brasileira.

³⁰ Consuelo Alcioni Borba Duarte Schlichta, *A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação, no século XIX*, Tese de doutoramento, Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 2006.